

DOMESTIQUER LE TRADUCTEUR: ANALYSE COMPARATIVE DE L'HUMOUR DE *DIEU* *DU CARNAGE* ET DE *GOD OF CARNAGE* DE YASMINA REZA

Hélène Jaccomard

helene.jacomard@uwa.edu.au
University of Western Australia

Résumé

L'article fait le point sur les défis que présentent à la fois la traduction de l'humour et la traduction des pièces de théâtre. Le traducteur doit identifier l'humour, le ressentir puis le re-crée de telle sorte qu'il soit, non seulement acceptable aux yeux du public, mais également amusant sur scène. Il ne fait aucun doute que les défis sont bel et bien relevés dans le cas particulier du *Dieu du carnage* de Yasmina Reza (2007) dont le succès outre Manche et outre Atlantique est à mettre au crédit du traducteur attitré de l'auteur, Christopher Hampton. Confronté aux doutes émis par Reza quant à la traduction en anglais de « Art », la pièce qui l'a pourtant propulsée sur la scène anglo-américaine, il semble que le traducteur ait adopté une démarche plus prudente et moins créative pour *God of carnage*. C'est ce que fait ressortir l'analyse comparative de l'humour verbal de l'original et de la traduction. Il y a domestication, non pas du texte, mais du traducteur lui-même.

Abstract

"Domesticating the Translator: A Comparative Analysis of Humour in Yasmina Reza's *Dieu du Carnage* and *God of Carnage*"

The article reviews the challenges facing translators of humour and of drama. They must identify and experience humour, and then re-create it so that it will not only be acceptable to the target audience, but amusing on stage. Such challenges have undoubtedly been met in the case of Yasmina Reza's *Dieu du carnage* (2007), whose success in Britain and America can be attributed to Reza's regular translator, Christopher

Hampton. However faced with Reza's doubts about the English translation of «Art», the play which made her famous on the British and American stage, the translator seems to have adopted a more cautious and less creative approach for *God of Carnage*. Such is the result of a comparison of verbal humour between the original and the translation. There is domestication, not so much of the text, but of the translator himself.

Mots-clés : Yasmina Reza. Christopher Hampton. *Dieu du Carnage*. Traduction. Humour.

Key Words: Yasmina Reza. Christopher Hampton. *God of Carnage*. Translation. Humour.

Manuscript received on June 25, 2016 and accepted for publication on September 30, 2016.

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.12>

Para citar este artículo / To cite this article:

JACCOMARD, Hélène. (2017) "Domestiquer le traducteur: analyse comparative de l'humour de *Dieu du carnage* et de *God of Carnage* de Yasmina Reza." In: Martínez Sierra, Juan José & Patrick Zabalbeascoa Terran (eds.) 2017. *The Translation of Humour / La traducción del humor*. *MonTI* 9, pp. 331-354.

1. Introduction

Examiner la traduction en anglais des comédies de Yasmina Reza est une démarche intéressante à plus d'un titre. Traduire l'humour d'une pièce de théâtre, œuvre généralement destinée à être jouée, présente des défis particuliers que ne connaît pas la traduction d'autres textes littéraires, au point qu'on parle parfois d'intraduisibilité à la fois du théâtre et de l'humour. Il sera bon de revoir ces défis plus attentivement et d'évaluer comment ceux-ci sont relevés dans le cas particulier du *Dieu du carnage* (2007).¹ La pièce a rencontré autant de succès en France qu'aux Etats-Unis ou en Angleterre, ce qui est un signe, insuffisant certes, mais un encourageant point de départ pour évaluer sa qualité. Ensuite, le même auteur a été sollicité pour traduire les quelque dix pièces de Reza, et même si on se concentre ici sur l'analyse parallèle du *Dieu du carnage* et de *God of Carnage* (2008) en faisant d'occasionnelles comparaisons avec « Art » (1996),² il est possible de 'suivre' Christopher Hampton et ainsi de le sortir de l'invisibilité légendaire du traducteur (Venuti 1995). De fait, entre « Art » et *Le Dieu du carnage*, on note une évolution significative dans la stratégie traductive de Hampton, évolution qui ne tient pas seulement à une différence dans l'humour des deux comédies.

2. Théâtre, humour et traduction

Par rapport à d'autres types de textes littéraires, traduire pour le théâtre est encore plus problématique pour la bonne raison que, mis à part les rares pièces consignées pour être lues par devers soi, le texte théâtral est écrit pour être joué. C'est pourquoi le donneur d'ordre de la traduction est tenu de préciser s'il s'agit de traduire pour l'édition ou pour la représentation. Dirk Delabastita achève

1. La traduction de Hampton constitue aussi le script du film de Roman Polanski, *Carnage* (2011).

2. Les guillemets à la française (« ... ») font partie du titre original, et sont à l'anglaise ('...') dans la traduction du titre. Une page Wikipedia lui est consacré en français : https://fr.wikipedia.org/wiki/«_Art_» et en anglais : [https://en.wikipedia.org/wiki/Art_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Art_(play)). Il en est de même pour presque toutes les pièces de Yasmina Reza, par exemple *Le Dieu du carnage* https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Dieu_du_carnage.

son analyse des traductions françaises de *Henry V* de Shakespeare en appelant à creuser la distinction entre traduire « for the ‘page’ or for the ‘stage’ » (2002: 338), chose moins simple qu’il n’y paraît. Dans ce dernier cas, le plus courant, le traducteur³ doit reproduire en langue étrangère l’oralité de l’original, oralité simulée et très travaillée. D’ailleurs, même le roman peut être oral, soit qu’il contient beaucoup de dialogues, soit qu’il est écrit en style parlé ; il revient alors au traducteur d’« en réinventer un avec les moyens, et selon le génie, de la langue d’accueil » (Jaworski 2015). À la différence du roman oral, toutefois, les répliques de théâtre doivent être prononçables, dicibles, bref : jouables. Comme le fait remarquer Kevin Windle dans sa synthèse sur la traduction du théâtre pour *The Oxford Book of Translation Studies*, les notions de *parlabilité* (*speakability* en anglais), de *jouabilité* (*playability* ou *actability*) et de capacité à être mis en scène (*stageability*) reviennent toutes à la notion centrale d’acceptabilité (2011: 156), c’est-à-dire ce qui est ressenti comme naturel par le public. En tant que norme de traduction selon Gidéon Toury (1995: 57), être acceptable reste toutefois un concept vague et relatif, de même que la notion de public, sur laquelle nous reviendrons.

En son temps, Georges Mounin, le célèbre linguiste français, avait cru résoudre la question de la quasi-impossibilité de traduire pour la scène, en préconisant une traduction-adaptation. L’adaptation consistait tout simplement à séparer le textuel du dramatique: s’il doit y avoir fidélité, elle « est à la valeur théâtrale du texte source, à sa théâtralité » (1963: 10). Passons sur la notion désuète de fidélité, pratiquement bannie de la traductologie moderne. Pour autant, il n’est pas sûr que la valeur théâtrale ou dramatique d’un texte soit un concept totalement transparent non plus. Gille Declercq (2010: 222) établit bien une distinction entre spectacularité – ensembles de signes dirigés vers la réception – et théâtralité – intention esthétique ou critique, mais il est à craindre que cette dichotomie ne complique la tâche du traducteur sommé de repérer les signes de théâtralité, et ensuite, de les séparer de la spectacularité, ou encore de la texture linguistique. De fait, ne serait-ce pas la résurgence de l’ancienne dichotomie fond/forme... On peut également s’interroger sur la limite exacte entre traduction, adaptation, voire version, source de polémiques entre auteurs et traducteurs (Zucchiatti 2010: para. 21). Dans une interview avec Joseph Farrell, Christopher Hampton raconte comment, furieux, il a renvoyé au ‘traducteur’ de l’anglais au français sa pièce soi-disant traduite, mais en réalité tronquée de son dénouement : il avait passé commande pour une

3. On usera du masculin tout au long de cet article, pour éviter d’alourdir, mais ce masculin englobe le féminin.

traduction et se retrouvait avec une version (Farrell 1996: 47). Le produit fini est peut-être acceptable et même dicible et jouable, mais il n'y a plus suffisamment d'équivalence avec sa source.

De fait, le raisonnement devient circulaire: pour fournir un produit fini, le traducteur ne dispose en réalité que de l'écrit alors que les spécialistes du théâtre s'accordent pour dire que le texte théâtral n'est guère en soi qu'une ébauche de la pièce, une matrice, « un texte troué » selon l'expression d'Anne Ubersfeld (1996, t.1, 19). La mise en scène, le jeu des acteurs, les costumes, le décor, les sons et lumière, les silences, le public et jusqu'à la salle où la pièce est jouée (à Paris, c'est pour rire qu'on se rend au Théâtre des Champs-Élysées, là où fut lancé « Art »): tout cela influence le ton et la nature de la pièce. Si le texte théâtral n'a pas le même statut – sacré et intouchable pourrait-on dire – que le roman du fait qu'il subit des transformations lors de son adaptation pour la scène, il semblerait que cette loi affecte encore davantage le texte traduit pour le proscenium :

The degree of change that occurs in a play script during the transfer from SL⁴ text to the stage in the new language as a rule greatly exceeds that visited upon prose works for silent reading, to the extent that the very term 'translation' acquires great elasticity of meaning, with some blurring at the edges, and a wide spectrum of correspondence or non-correspondence to the SL text [...]
(Windle 2011: 154).

On frôle ici le cliché que le théâtre serait intraduisible, ou plus exactement: mal traduit. Le théâtre traduit est reçu avec la même suspicion que les autres genres littéraires traduits, « reproductions imparfaites » (Bhambry 2011: 54), en vertu de ce qu'Anthony Pym baptise « axiomatic inferiority » de la traduction par rapport au texte original (Pym 2001: 130). Le locuteur, monolingue ou non, soupçonne toujours que les traductions s'écartent de l'original, mais sans être en mesure d'évaluer cet écart. Dans un article pour le *New York Review of Books*, Tim Parks a relevé nombre de maladroites dans *The Vegetarian* de la Coréenne Han Kang, lauréate du Man Booker International Prize 2016. Mais, lui qui est pourtant un traducteur émérite de l'italien en anglais ainsi que critique de traductions, admet qu'il n'est pas capable de savoir si c'est la traduction ou l'original qui sont maladroits: ignorant tout du coréen, il ne peut se prononcer sur la qualité de la traduction et estime que le jury, également non locuteur de coréen, n'était pas plus en mesure de dire si la traduction était réussie et le livre un grand livre (Parks 2016). Autre exemple de suspicion : Yasmina Reza assistant à la *première* de 'Art' au West End en octobre 1996, avait été choquée

4. SL signifie source language (langue source); TL, target language (langue cible).

par les grands éclats de rire du public britannique. Elle s'était tournée « half-amused, half-furious » (Poirier 2008) vers Christopher Hampton, également présent, en disant : « What have you done? ».

Plutôt que de la banale idée de trahison, peut-être faut-il considérer la traduction comme un « art du sacrifice » : « A long line of theorists have similarly discussed translation as an art of sacrifice, of knowing what to omit and what to retain, in a situation of inevitable loss and axiomatic inferiority » (Pym 2001: 130).

Perte inévitable, évidente infériorité de la traduction, qu'en est-il de la traduction de l'humour ? Dans un court article, et à l'instar des dizaines d'universitaires qui ont pris la peine de se pencher sur la question, en une phrase, Anne-Marie Laurian fait un sort à ce lieu commun : en raison de son caractère à la fois linguistique et culturel « [l']humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit » (1989: 6). Yen-Mai Tran Gervat dans l'introduction d'un numéro de *Humoresques* sur la traduction de l'humour, constate aussi : « traduisibles ou non, le fait est que les textes et supports humoristiques les plus variés circulent et sont traduits ; ce sont ces traductions existantes [...] qui donnent matière à réfléchir, mais aussi à rire et sourire. » (2011: 7) En guise d'introduction à un recueil sur la question, Delia Chiaro apporte toutefois une nuance à l'idée d'intraduisibilité : l'humour est « untranslatable in the sense that an *adequate degree of equivalence* is hard to achieve » (2010: 8). Il y a des cas où l'équivalence est réalisable :

There will, or at least should be an area of overlap between ST and TT. The greater the area of overlap, the closer the equivalence between the two texts will be. The greater the area of superimposition, the greater the osmosis between Source and Target, and in the case of VEH [verbally expressed humour], the greater likelihood of amusement in the Target Language [...] (Chiaro 2010: 10).

Ce que l'auteur nomme « overlap » ou superposition et osmose, ce sont ces moments où il y a une sorte d'équivalent dans la culture cible, c'est-à-dire l'exception plutôt que la règle. C'est que l'humour même limité au verbal a un lexique, une sémantique, une phonique, sans parler des allusions (culturelles, politiques, intertextuelles) et s'insère dans la cohésion du texte, toutes choses rarement équivalentes, tout au plus sont-elles approximativement similaires (« approximate similarity », Attardo 2002: 173) dans la culture cible.

Laurian déjà citée poursuit son idée que l'humour est bel et bien traduit – sinon traduisible – mais que cela demande juste « imagination et créativité » (1989: 6). Dans une étude sur la traduction en anglais de *Zazie dans le métro*, Dominique Rolland-Nanoff confirme :

L'analyse comparative met en évidence le fait que le transfert de l'humour s'opère plus aisément si le traducteur ne s'attache pas aux procédés utilisés dans le texte source mais en décolle au contraire pour procéder à une œuvre de recreation et demeurer ainsi fidèle à l'esprit du texte (Rolland-Nanoff 2000, résumé).

Et cela n'est pas donné à tout le monde comme l'explique Delia Chiaro à propos de l'humour purement verbal : du fait qu'on constate « an amount of dexterity in the creation of VEH, which exists in no other text type », le traducteur « has to also accomplish an emotive feat » (Chiaro 2010: 20) pour « préserver le plaisir du lecteur » (Mangano 2011: 46). Il faut être un écrivain talentueux et reconnu comme Umberto Eco pour aller encore plus loin et faire de la *recreation* une *récréation* où il s'est amusé à appliquer dans sa traduction en italien les types de transgression employés par Raymond Queneau pour ses *Exercices de style* (voir Eco 2002).

En conclusion de cette revue de la traduction de l'humour, la tâche du traducteur est claire : il lui faut être en mesure de détecter, ressentir et reproduire « sa propre interprétation » (Bhambry 2011: 55) de l'humour. Arrêtons-nous un instant sur ces trois parties du processus car elle fournit notre méthodologie pour l'analyse textuelle proprement dite de la traduction anglaise du *Dieu du carnage*.

Détecter l'humour exige un vaste savoir, ce que certains linguistes ayant bâti une Théorie générale de l'humour verbal appellent des ressources de connaissances (« knowledge resources », Attardo 2002: 175) au nombre de six organisées de la plus importante à la moins importante : connaissance des oppositions de scénarios (comme intelligent/bête, normal/anormal), des mécanismes logiques, des situations, des cibles, des plaisanteries, pour arriver finalement à la connaissance ayant trait au langage. Ce système assez clos et qui reste descriptif plutôt qu'analytique, met toutefois l'accent sur l'effort à accomplir pour respecter les connaissances d'une culture à l'autre. Si la chose n'est pas faisable pour les six paramètres tout à la fois, Salvatore Attardo conseille de traduire prioritairement les connaissances supérieures, telles que l'opposition de scénarios (Attardo 2002: 180). On peut rapprocher cette conception de l'humour de la conception du théâtre selon Antoine Vitez (1982: 8), le grand metteur en scène, qui voyait dans les pièces une « hiérarchie des signes ».

Deuxième point dans le processus de traduction de l'humour : le ressenti qui serait plutôt du domaine de la psychologie que de la linguistique. Par exemple, l'ironie court toujours le risque de ne pas être perçue comme telle vu que l'insincérité contredit le principe de base de coopération des échanges verbaux (Chiaro 2010: 15). Pourtant, l'ironie repose justement sur la coopération

des locuteurs, laquelle n'est pas toujours garantie. Maria Pavlicek et Franz Pöchhacker rapportent que, dans le contexte de l'interprétariat de conférence, l'ironie est perçue comme une stratégie de la part du locuteur pour imposer sa supériorité tout en testant la capacité du public à rentrer dans le jeu (Pavlicek et Pöchhacker 2002: 91). Du fait que leur recherche basée sur des observations et des sondages auprès d'interprètes de conférence concerne la parole plutôt que l'écrit, on peut y distinguer des parallèles avec le texte théâtral. On remarquera ainsi que l'humour du *Dieu du carnage* repose en grande partie sur l'ironie, voire le sarcasme, et qu'une des sources d'amusement est le fait que certains personnages prennent des assertions ironiques pour argent comptant. Car tout le monde n'est pas doté d'un sens de l'humour, une qualité pourtant très prisée en société, comme l'a constaté le psychologue Willibald Ruch : « we perceive a sense of humour as high in social desirability » (Ruch 1998: 10). Être capable de comprendre l'humour étranger, dans sa langue ou non, est une marque d'ouverture au monde de l'Autre (Muhawi 2002: 364). Dans *Le Dieu du carnage*, l'un des quatre personnages, Véronique prévient ses interlocuteurs : « Je n'ai aucun humour » (2007: 90). La deuxième partie de sa réplique : « Et je n'ai pas l'intention d'en avoir » montre que l'absence de sens de l'humour n'empêche pas des effets comiques involontaires. Dans l'économie psychique de la pièce, cette cécité devant l'humour est un défaut de caractère qui signe la défaite du personnage.

Enfin, une fois détecté et ressenti, effectivement, au tour du traducteur d'exercer sa créativité car, si le « contenu propositionnel » (Vandaele 2002a: 151) de l'humour verbal n'est pas (totalement) traduisible, en revanche, ses fonctions et ses effets le sont.

De fait, pourquoi utiliser l'humour plutôt que d'autres actes de paroles ? Qu'y a-t-il de si spécial dans l'humour ? C'est un moyen sûr pour « reduce the distance between the participants and create a sense of community [...and] reduce tension » (Pavlicek et Pöchhacker 2002: 389). Cette fonction sociale de soulagement n'est pas contestable. Pourtant, il y a aussi un côté antagonique plutôt qu'irénique à l'humour, car, comme souligné à propos de l'ironie, c'est une façon pour le locuteur d'établir sa supériorité, de créer des dissensions et des recompositions d'alliances entre groupes. Tout un pan de la recherche en études d'humour analyse l'acte illocutoire comique, son intention si l'on préfère, comme une arme : « a weapon or a shield », écrivent encore Pavlicek et Pöchhacker (*ibid.*). À la suite de Giseline Kuipers (1998), Michael Billig va jusqu'à parler de l'humour comme moyen de coercition sociale (Billig 2005: 2). Cela est particulièrement probant dans *Le Dieu du carnage* (Jaccomard 2015) où règne une atmosphère de conflit permanent. Parce que le locuteur peut

toujours se rétracter – « je plaisantais ; ne prends pas la mouche ; où est ton sens de l'humour ? » –, l'ironie, l'incongruité et l'humour de situation y figurent comme un moyen socialement accepté d'attaquer un concurrent.

Mais, au fond, est-il important que le traducteur saisisse bien les intentions ?

we may not always be able to grasp the sender's intention; we may have our own (conscious or unconscious) agenda whilst grasping intention; many other contextual elements play a role in the interpretation process; original intent may be absent; new contexts may emerge continuously; the humour function of a text may be combined with other functions (Vandaele 2002a: 165).

De fait, une fois ressenti l'implicite, le devoir du traducteur consiste fondamentalement à rendre les *effets* humoristiques. C'est même un diktat déontologique, affirme Vandaele (2002a: 165) en s'inspirant des analyses d'Anthony Pym. Il y a convergence entre ce diktat et la notion d'équivalence communicative de Peter Newmark : « [a] translator should produce the same effect on his readers as the SL author produced on the original readers. » (1982: 22) Là encore, la théorie aime les dichotomies, mais séparer les intentions des effets, l'illocutoire du perlocutoire, s'avère plein d'embûches, d'autant que, pour la traduction, « fidelity of intent is equal to fidelity of effect » (Vandaele 2002a: 162). Attention toutefois à ne pas rendre explicites les intentions, cet implicite de l'acte illocutoire. Marie-Line Zucchiatti approuve pourtant la stratégie du traducteur italien de « Art », Giuseppe Manfredi, résolument cibliste, qui « désambiguïse » la pièce. Par exemple en ce qui concerne le personnage d'Yvan, brave garçon tiraillé entre deux amis dominateurs, son emportement « et sa personnalité plus marquée s'expriment à travers le registre un peu grossier complété par des explicitations » (Zucchiatti 2010: 64). Expliciter l'implicite revient à déformer les effets du clou de la pièce, la tirade d'Yvan, qui suscite généralement de longs applaudissements (Jacomard 2012: 10) plutôt que des rires gras. Traduire l'humour revient à s'engager à obtenir les mêmes effets du texte source sur le public ciblé, à leur donner corps, bref à faire rire, mais il y a rire et rire. On y reviendra, car nous aimerions d'abord examiner ce qu'on entend par public et en quoi traduction et humour se rejoignent dans leur commune préoccupation des effets sur le spectateur.

Depuis la célèbre théorie *skopos* avancée par le linguiste allemand Hans Vermeer ([1989] 2000), le lecteur s'est imposé comme un partenaire incontournable du traducteur. La théorie stipule que traduire est une action qui, comme toute action, a une intention, en l'occurrence rendre un texte original accessible à un public non-locuteur. Revue et corrigé par des traductologues influents tels que Katharina Reiss, Andrew Chesterman ou Lawrence Venuti, la théorie désacralise le texte source, l'auteur original et ses intentions, ainsi

que la linguistique contrastive, qui prévalaient jusque-là. Cette révolution dans l'autorité des acteurs impliqués dans le processus traductif en faveur du client qui commissionne la traduction, du traducteur « expert » (Vermeer 2000: 222) et du lecteur est assez souvent mise en pratique dans le domaine non littéraire (Du 2012: 2193). Dans les textes documentaires plus qu'esthétiques, comme par exemple dans la traduction technique ou la localisation (voir Gouadec 2007), à supposer que les instructions du donneur d'ordre l'y autorisent, le traducteur peut prendre des libertés avec le texte original. Cette libération par la théorie *skopos* suppose toutefois des consignes claires, un public donné d'avance et des effets bien circonscrits.

Mis à part les consignes où il s'agit de régler d'emblée la question de traduction, adaptation ou version, les choses ne sont pas aussi tranchées dans le cas d'une pièce de théâtre. Il est évident que le public et les effets varient selon les lieux et les époques. Ainsi une stratégie, disons la domestication plutôt que la *xénisation*,⁵ est recommandée pour des publics venus se divertir. Garder des traces de l'original au risque de rendre le jeu des acteurs peu naturel empêcherait les spectateurs de s'abandonner aux effets comiques. Mais il n'est pas interdit d'imaginer que le public se gaussera encore davantage des jeux de mots et autres saillies d'une pièce traduite littéralement et sans naturel. Le doublage de la série télévisée britannique, *Allo ! Allo !*, par exemple, illustre cette stratégie qui a pour but d'accentuer les ridicules et les stéréotypes entretenus par les Anglais vis-à-vis des Français (Chiaro 2010: 23). C'est pourtant un ajout d'effets, chose que code déontologique et traductologie voient d'un mauvais œil, mais que *skopos* autorise dans certaines circonstances. D'autres cas de figures sont également envisageables, comme lorsque le public est avide de découvrir l'humour étranger par curiosité envers l'Autre, mais sans y trouver matière à rire: les éléments humoristiques ne suscitent pas l'hilarité, mais ce type de public y trouve son compte du fait de connaissances-ressources accrues. Dans ce cas, au risque de surprendre, l'humour peut être traduit d'une façon non-domestiquée et montrer une vue du monde différente et qui désoriente. Tim Parks, toujours à propos du Man Booker prize, s'interroge sur les effets inattendus de la traduction du roman coréen : « the slightly disorienting effect of the translation can actually reinforce our belief that we are coming up against something new and different » (Parks 2016).

5. La *xénisation* ou étrangérisation, néologismes qui traduisent la notion de *foreignisation*, dénote le parti pris d'un traducteur de conserver des traits étrangers de l'original, qui ne sont pas naturels dans la culture cible. La domestication, à l'inverse, adapte au maximum le texte étranger aux habitudes d'expression et de pensée de la culture cible; voir Venuti 1995: 24.

Ainsi, devant la labilité du public et de ses intentions, l'idée que la domestication de l'humour théâtral serait la meilleure stratégie manque de logique, vu qu'on ne sait pour qui exactement on domestique. L'autre difficulté dans l'application de *skopos* à des textes littéraires, c'est qu'on sait que les textes fabriquent aussi leur public. Telle est l'un des acquis de la théorie de la réception qui, comme *skopos* à la même époque, s'est attachée à examiner les rapports entre texte et lecteurs. Hans Robert Jauss (1978) et Wolfgang Iser (1978), de l'école dite de Constance, ont établi une dichotomie entre la permanence du texte, brut et inactualisé, et l'impermanence du lecteur, véritable producteur d'un sens actionné selon l'horizon d'attentes de ce lecteur. Si l'on s'en tient à la comédie, l'histoire du genre démontre que les attentes autrefois limitées au théâtre du Boulevard se tournent désormais vers des spectacles non-réalistes, genre dans lequel Yasmina Reza excelle. Ses comédies à l'intrigue mince, aux personnages non-stéréotypés, d'où adultères et coups de théâtre sont absents et aux dénouements peu spectaculaires, guident le lecteur, par un processus dialogique, vers l'actualisation d'un sens inattendu, plus subtile qu'il n'est de coutume dans ce type de théâtre. De fait, il s'agit plutôt de tragicomédies, ou encore, selon les termes de Mathew Warchus, metteur en scène de la version américaine de *'Art'*, de « funny tragedy » (Thurmann 2009: 60).

Pour résumer, en ce qui concerne la traduction, la notion de fidélité a été remplacée par celle d'équivalence, elle-même remplacée par correspondance, plus ou moins approximative. En ce qui concerne la traduction théâtrale pour la scène, les notions de jouabilité et d'acceptabilité semblent toujours prévaloir, tout en introduisant la variable de la réception par le public. Le traducteur devra donc s'assurer qu'il reproduit l'efficacité (Zucchiatti 2011: 73) de l'humour pour la scène après en l'avoir repéré, ressenti, puis re-créé. *Bien traduire* et une pièce de théâtre et son humour semble combiner deux types de difficultés et être *a priori* voué à l'échec. Qu'en est-il du *Dieu du carnage* ?

3. Le Dieu du carnage

Yasmina Reza écrit des pièces de théâtre depuis la fin des années quatre-vingt, *Le Dieu du carnage* étant sa neuvième. Commanditée par Jürgen Gosch, un des metteurs en scène allemands les plus réputés, et traduite en allemand par Frank Heibert et Hinrich Schmidt-Henkel (*Des Gott des Gemetzels*), la pièce a été créée, donc d'abord en allemand, en 2006 au Schauspielhaus de Zürich. Dans un décor suggérant le chaos, délibérément non-réaliste, selon la première didascalie, la pièce a rencontré un immense succès et a reçu le prix Nestroy

Theater,⁶ avant de faire des tournées dans toute l'Allemagne, et notamment au Berliner. Elle n'a été jouée en France que l'année suivante et a connu un succès presque aussi retentissant que « Art », qui avait valu à Yasmina Reza des prix prestigieux, aussi bien pour la version française qu'anglaise. Toutefois, peut-être le succès d'« Art » reposait-il sur un malentendu ? À l'occasion d'interviews, Yasmina Reza s'est plainte de ce que sa pièce déclenchait des rires « graveleux » (Villien 2000: 6) et réduisait un texte fin et bien rythmé à une grosse farce sur l'art moderne. Certes elle cherche à faire rire « mais d'une certaine manière » (Proguidis 2001: 155). La réception des pièces de Reza tourne souvent autour de la question de savoir si c'est un auteur profond ou simpliste. Brigitte Salino, chroniqueuse au *Monde*, résume la question :

[Reza] a ses défenseurs – qui lui trouvent un style, un ton et une profondeur – et ses détracteurs – qui la trouvent boulevardière. L'opposition entre les deux est si vive que chacun est presque sommé de choisir son camp [...] ce qui rendrait suspecte toute opinion modérée (2008).

De l'autre côté de l'Atlantique, même son de cloche sous la plume de Ben Brantley, auteur de recensions enthousiastes des pièces de Reza jouées à Broadway depuis vingt ans, écrit à propos de *God of Carnage*:

But I've never taken claims for Ms. Reza's profundity as a writer very seriously. And in some ways, precisely because it's so overtly farcical, the play is even funnier now, even if it doesn't sound its more sombre notes as fully (2010).

Cet accueil mitigé explique que, désormais, l'auteur refuse que « Art » soit mise en scène en France et a décliné nombre de propositions d'en faire un film, en quelque langue que ce soit – « Art » aurait été traduit en 35 langues. Si cela prouve bien que l'autorité de l'auteur passe après les réactions du lecteur/public, l'anecdote relatée ci-dessus de Reza accusant à moitié Christopher Hampton d'avoir dénaturé l'humour de 'Art' pour le public britannique, montre que la traduction échappe doublement à l'auteur. Les effets sur le public semblaient démultipliés, mais c'était aussi son impression pour la représentation en français. Pour la production à Broadway, Reza a continué à donner sa confiance à Hampton mais a retravaillé le texte en commun, ostensiblement pour adapter la pièce à l'anglais américain, implicitement pour s'assurer que le registre de la pièce était respecté. La comparaison entre l'original et la traduction en anglais américain montre encore un certain nombre de glissement du registre de langue vers le vulgaire, voire l'obscène. On doute que l'intervention de Reza dans la version américaine de la pièce ait été semblable à une traduction en duo, procédé expérimenté par Marianne Ségol et Karin Serres

6. Il s'agit d'un prix très prestigieux accordé par la ville de Vienne à une pièce en allemand.

(2010) où auteur et traducteur se trouvent sur un pied d'égalité. Néanmoins, pour la traduction du *Dieu du carnage*, Hampton donne l'impression d'avoir été prudent dans les transferts de registre de langue, quitte à être moins créatif que pour 'Art'.

Le Dieu du carnage est l'histoire de parents qui se rencontrent pour régler à l'amiable les conséquences malheureuses d'un coup de bâton donné par l'un des fils à l'autre. Les Reille, parents de l'agresseur, Ferdinand, se retrouvent donc chez les Houillé dont le fils, Bruno, a deux incisives cassées. Les couples s'apprêtent à signer le constat d'assurance mais peu à peu, des dissensions surgissent sur qui est vraiment le coupable, qui l'agresseur, et d'une manière générale sur l'éducation des enfants et la violence dans la société. Les quatre adultes se disputent de plus en plus féroce, tantôt entre couples, tantôt entre mari et femme. Ils se lancent des objets au visage, boivent, fument, vomissent (!), bref, se conduisent comme des enfants dans une cours de récréation, sauf que ce « carnage » dont il est question dans le titre se passe dans un salon bourgeois. Cette montée absurde dans l'irrationnel serait-elle, comme la bagarre des enfants de 11 ans, l'expression d'un instinct que la civilisation ne saurait contrôler, ce 'dieu' du titre ? C'est la théorie d'Alain, le père de l'agresseur : « À l'origine je vous rappelle, le droit c'est la force. [...] moi, je crois au dieu du carnage. » (2007: 97/8).

Comme dans toutes les pièces de Reza, l'humour provient des caractères bien campés, dont le bagout est rendu par des dialogues cadencés avec une précision d'horloge. Deux personnages en particulier sont sources d'humour, Michel, hôte et père de la victime, qui s'efforce, maladroitement, de désamorcer l'antipathie entre sa femme, Véronique et Alain, par des plaisanteries qui ne font rire personne. Un humour involontaire, incongru, déjà signalé plus haut, provient de la rigidité mentale de Véronique, justicière guindée dans ses principes. Reviennent à Annette, épouse d'Alain et mère de l'agresseur, les farces scéniques, comme de vomir sur des livres d'art ou de noyer dans un vase le téléphone portable de son mari qui ne cesse de sonner. Alain, quant à lui, veut remporter le débat d'idées et fait plutôt dans le registre du sarcasme. Les quatre personnages s'interrompent mutuellement, sautent du coq à l'âne, répètent les mêmes phrases, s'enflamment, pleurent, crient, se tapent.

Le tableau 1 en annexe énumère les principales répliques humoristiques de l'original, ordonnées par type d'humour allant du purement verbal à l'humour d'incongruité. Il y a une certaine subjectivité dans le repérage et la nature de l'humour. Toutefois les quelque 35 répliques identifiées ici devraient faire consensus. Ce sont des répliques que le traducteur doit repérer et ressentir. En parallèle, se trouvent la traduction anglaise, et en dernière colonne, des

commentaires sur le degré d'efficacité de la traduction. Le tableau ci-dessous énumère cinq types d'équivalences et les répliques concernées.

<i>Degrés d'équivalence</i>	<i>Exemples</i>
Equivalence dans l'humour	1, 3, 7, 21, 24, 25, 26, 27, 30, 31
Accentuation de l'humour	9, 10, 11, 12, 18, 22, 23, 29, 32, 34
Baisse de l'humour	14, 15
Déformation de l'humour	8, 29, 33, 35
Absence d'humour	4, 5, 8, 13, 19, 20, 28

Tableau 1 – Types d'équivalences.

Ce qu'on peut déduire de ce tableau, c'est que le traducteur a montré créativité et respect du texte source, tout en aboutissant à une version cibliste à fort degré d'équivalence. C'est une traduction domestiquée comme les transferts d'allusions culturelles le démontrent (répliques 2, 10, 12, 17). Ainsi, ce qui a trait à l'alcool et l'ivresse (6, 8, 27) est transposé sur d'autres thèmes par concession envers les bienséances en matière de comportements alcoolisés de la société américaine. Contrairement à la démarche traductive de « Art », neutralisant et gommant les éléments philosophiques pour mettre en avant l'hilarité de la situation et le ridicule des personnages (voir Jaccomard 2010), pour *Le Dieu du carnage*, au moyen de la réplique 17, Hampton a rendu un peu plus explicite le thème de la pièce sur les origines de la violence et l'impuissance sociale à la circonscrire. En revanche, la réplique 19 n'a pas été exploitée à plein.

L'aspect le plus délicat de la pièce est l'escalade dans la grossièreté, et cela a exigé quelques transferts de registres de langue. Ainsi, au début de la pièce, Veronica et Alan dans la version anglaise ne s'expriment pas de façon aussi soutenue que Véronique et Alain. Au deuxième tiers de la pièce, quand les quatre personnages perdent toute retenue, le passage au vocabulaire grossier de l'hôtesse et de l'invité, pour choquant qu'il soit, semble moins brutal que dans l'original.

À de rares moments, Hampton a choisi d'ignorer une nuance, un groupe de mots (8 par exemple), probablement en vue de favoriser « la compréhension immédiate [...] et reproduire l'efficacité d'un message devant être perçu de manière pour ainsi dire, instantanée », bref, « d'obtenir des variations de rythmes » (Zucchiatti 2011: 66). Preuve du « savoir-faire [...] et non de

l'incompétence » du traducteur (Léchauguette 2011: 147), ce gommage est au service de la force illocutoire du texte. Hampton a aussi rajouté de l'humour à quelques occasions, en compensation d'autres où il devait se résoudre à une perte. Naturellement, un examen textuel aussi serré que celui-ci est certain de faire ressortir des failles (20, ou l'inexplicable 16). Ainsi les sarcasmes, source principale de l'humour du *Dieu du carnage*, ont présenté des difficultés exigeant des transpositions, des explicitations et des déplacements. Ils sont parfois exprimés de façon plus directe, donc moins comique, que dans l'original. Quelquefois crus en français, ils deviennent plus neutres en anglais ; mais le phénomène inverse se dénote aussi, en particulier pour l'exemple 17 qui, dans la « hiérarchie des signes » de la pièce, est prioritaire. Cela ne retire rien au fait que cette réplique réussit un tour de force sémantique et lexical. S'il y a bien une montée dans le ton grossier en phase avec l'original, le niveau de langue des sarcasmes n'est pas toujours respecté mais une pièce est un ensemble, et les modulations de registres finissent par se compenser.

Si la pièce est plus directe, plus explicite, on y voit un choix de dramaturge plutôt qu'un choix de traducteur. Échaudé par les réactions de l'auteur à sa traduction de « Art », il semblerait que Christopher Hampton ait opté pour une traduction ménageant source et cible, tout en s'assurant que la pièce serait prise au sérieux, comme Reza le souhaite pour contrer la réception sceptique sur la portée philosophique de ses œuvres. Dans l'ensemble, mettant à profit ses talents de dramaturge, Hampton a produit une traduction pleine d'aisance.

Comme on le voit, embrasser le texte dans son entier plutôt que par fragments isolés permet de prendre en compte les nuances dans l'évaluation de l'équivalence d'un TC avec un TS. Mais l'intérêt est également de mesurer l'impact de la réception d'une traduction, en l'occurrence celle de « Art », sur les stratégies subséquentes d'un traducteur. À y bien réfléchir, le traducteur-dramaturge est le lecteur idéal de la pièce, un de ses premiers spectateurs imaginaire pour ainsi dire. Ses intentions – ce que nomment Susan Bassnett et André Lefevere le désir du traducteur (1998: 91) – comptent autant que celles de l'auteur.

Type d'humour	Identification de l'humour dans l'original	Traduction anglaise	Efficacité selon le degré d'équivalence
Calembours	1. Annette : Mon mari n'a jamais été un père à poussette.	Annette: My husband has never exactly been a stroller dad.	L'humour léger est aussi inventif dans les deux langues.
	2. Michel : et d'où ça vient, toutou ? <i>urnom donné par Alain à sa femme</i>) Alain : D'une chanson de Paolo Conte qui fait wa, wa, wa Michel : Je la connais ! Je la connais ! (<i>Chantonne</i>) Wa, wa, wa... Toutou ! Ha ! ha !	Michael: Where does Woof-woof comes from? Alan: How much is that doggie in the window? Michael: I know it! I know it! (<i>he hums it</i>)	Habile transfert d'un élément culturel, utilisé ici de façon comique, de Paolo Conte inconnu aux Etats-Unis à une chanson de 1952 de Patti Page.
	3. Alain : Quand on est élevé dans une idée johnwaynienne de la virilité, on n'a pas envie de régler ce genre de situation à coup de conversations.	Alan: When you are brought up in a kind of John Wayn-esque idea of virility, you don't want to settle this kind of problem with a lot of yakking.	Bonne trouvaille pour traduire le mot-valise, et assurer un effet humoristique de toute la réplique en renforçant son sens par le mot désobligeant, <i>yakking</i>
	4. Alain : Vous faites partie des [...] femmes investies, solutionnantes.	Alan: You are part of woman [...] committed, problem-solving.	<i>Problem-solving</i> est un vocable reconnu ; voici une occasion ratée de rendre <i>solutionnantes</i> aussi facétieux que dans l'original
Langage grossier/explétifs	5. Alain : Mais qui fait la veille media chez vous ?... Oui, c'est très emmerdant... non, non mais moi ce qui m'emmerde [...]	So who <i>the hell</i> is your media whatchdog... Yes it's very goddam inconvenient... No, what's most inconvenient as far as I am concerned [...]	Transposition de la grossièreté (<i>emmerdant, emmerder</i>) sur une collocation dans la phrase précédente (<i>the hell, goddam</i>). En début de pièce, le traducteur a préféré atténuer la vulgarité du personnage, au risque de ne pas faire comprendre les deux facettes d'Alain, policée et violente.
	6. Alain : en gros tu as l'air bourré en permanence.	Alan: In short you look completely retarded.	Changement d'image qui s'adapte à la culture cible
	7. Michel : Oh tu fais chier Véronique, on en a marre de ce boniment simpliste ! [...] ça déteint sur tout maintenant ton engouement pour les nègres du Soudan.	Michael: You're so full of shit, Veronica, all this simplistic baloney, we're up to here with it! [...] your infatuation with a bunch of Sudanese coons is bleeding into everything now.	La grossièreté est rendue avec justesse et originalité. L'effet-choc sur scène est garanti.

	8. Annette : vos droits de l'homme je me torche avec ! Michel : Un petit coup de gnôle et hop le vrai visage apparaît. Où est passée la femme avenante et réservée ?	Annette: I wipe my ass with your bill of rights. Michael: A mouthful of rum, and bam, the real face appears. [la dernière phrase n'est pas traduite]	Le second sens de <i>torcher</i> (s'enivrer) disparaît dans la traduction. Annette est plus grossière en anglais qu'en français ; <i>rum</i> moins vulgaire que <i>gnôle</i> . Supprimer la dernière phrase, ironique, de Michel permet éventuellement de conserver l'image de l'homme frustré qu'il est censé être.
	9. Michel : Ce n'est pas du tout évident un bon clafoutis	Michael: Good clafouti is an endangered species.	Hampton rajoute ici un bon mot, en phase avec une conversation anodine en début de pièce.
	10. Michel : on va lui mettre une prothèse [au genou] [...] Elle se demande ce qui va en rester quand elle se fera incinérer. [...] elle veut être incinérée et placée à côté de sa mère qui est toute seule dans le Midi. Deux urnes qui vont discuter face à la mer. Ha, ha !...	Michael: They're going to insert a [...] prosthesis. [...] She's wondering what's going to be left of it when she's cremated. [...] she wants to be cremated and put next to her mother's who is all on her own in Florida. Two urns, looking out to sea, trying to get a word in edgewise. Ha, ha...	Equivalence jusque dans la transposition culturelle (<i>le Midi</i> et <i>Florida</i>). Toutefois, la dernière phrase renchérit sur l'image à peine esquissée des urnes funéraires en ajoutant l'idée de deux femmes bavardes
Plaisanterie	11. Michel : C'est vrai que le costume [d' <i>Alain éclaboussé de vomissures</i>] a écopé.	Michael: Looks like your suit ate most of it!	Autre cas d'un ajout de comique (<i>vomir/ate</i>)
	12. Michel : Elle [sa mère] a loué des béquilles rouges pour ne pas se faire écraser par des camions. Au cas où dans son état elle irait se balader la nuit sur une autoroute.	Michael: She's rented glow-in-the-dark crutches, so she doesn't get knocked down by a truck. As if someone in her condition would be strolling down the BQE in the middle of the night.	Renforcement de la situation humoristique par la description des béquilles (<i>phosphorescentes</i> au lieu de simplement <i>rouges</i>) et assimilation culturelle du fait du nom précis d'une route dans le New Jersey
	13. Michel : [Alain] n'est pas à poil !	Michael: Well, he isn't naked, is he?	Plus poli en anglais ; <i>starkers</i> aurait été du même niveau de langue
	14. Alain : Laissons-les [les deux enfants] entre hommes. Annette : entre hommes, Alain, c'est ridicule.	Alan: Just let them do it man to man. Annette: Man to man, Alan, don't be ridiculous.	La remarque d'Annette est plus directe et agressive en anglais que la forme impersonnelle en français.

Sarcasme	15. Alain : [...] vous avez visiblement des compétences qui nous font défaut, nous allons devoir nous améliorer mais entre-temps soyez indulgente.	Alan: Clearly you have parenting skills that put us to shame, we hope to improve, but in the meantime please bear with us.	La fausse humilité est rendue plus explicitement en anglais.
	16. Véronique : L'honnêteté est une idiotie.	Courtesy is a waste of time.	Il n'y a équivalence ni au point de vue du sens, ni du niveau de langue.
	17. Michel : ma femme m'a déguisé en type de gauche, mais la vérité est que je n'ai aucun self-control, je suis un caractériel pur.	My wife passed me off as a liberal. But I can't keep this bullshit anymore. I am not a member of polite society. What I am and have always been is a fucking Neanderthal.	Beaucoup de modifications ici : adaptation au contexte politique, mais aussi mise en exergue du thème principal de la pièce, la lutte entre barbares et civilisés : plutôt que de traduire en restant sur le plan psychologique (un caractériel, <i>disturbed</i> , <i>emotional</i>), le traducteur revient au thème. Il y a un transfert vers le bas de niveau de langue aussi (<i>bullshit</i> , <i>fucking</i>)
	18. Michel : Pas toi darji pas toi, toi tu es une femme évoluée, tu es à l'abri des dérapages	Not you, Darjee, not you. You're a fully evolved woman, you are stain-resistant	Alors que <i>dérappages</i> aurait fort bien pu être rendu par <i>slip-ups</i> ou <i>gaffes</i> , la traduction ajoute de l'humour grâce à une invention verbale (<i>stain-resistant</i>).
	19. Véronique : Que Bruno se fasse casser deux dents est lié à notre vie conjugale !? Michel : Evidemment. [...] les enfants nous nous entraînent au désastre, c'est une loi.	Veronica: There is a connection between Henry having his teeth broken and our marriage!? Michael: Obviously. [...] children drag us towards disaster; it's unavoidable.	<i>C'est une loi</i> est une allusion au thème du combat entre barbarie et civilisation ; <i>unavoidable</i> rend l'idée, mais sans faire un subtil rappel au sujet de la pièce.
	20. [Véronique se jette sur son mari, Michel, et le tape] Alain : Je commence à vous trouver sympathique, vous savez. [...] Michel : Elle se déploie pour la paix et la stabilité dans le monde.	Alan: You know what. I am starting to like you! [...] Michael: She is a supporter of peace and stability in the world.	<i>Se déployer</i> , avec son sens martial juxtaposé à l'idée de paix, et qui existe en anglais (<i>deploy</i>) subit une perte avec <i>supporter</i> .

	21. Annette : Les grands baroudeurs comme mon mari ont du mal, il faut les comprendre, à s'intéresser aux événements de quartier.	Annette: The great warriors like my husband, you have to give them some leeway, they have some trouble working up an interest in local events.	Le traducteur a choisi de renforcer l'idée de <i>baroudeurs</i> avec <i>great warriors</i> ; efficacité humoristique.
	22. [devant Michel en train de sécher le portable, comme il avait séché les livres d'arts souillé plus tôt] Véronique [riant de bon cœur] : Mon mari aura passé son après-midi à sécher des choses.	[laughing heartily]: My husband will have spent his entire afternoon blow-drying!	La concision de <i>blow-drying</i> et l'allusion ridicule au métier de coiffeur renforcent le rythme et l'humour.
	23. Véronique : Je n'ai aucun humour. Et je n'ai pas l'intention d'en avoir.	Veronica: I don't have a sense of humour and I have no intention of acquiring one.	Hampton a opté pour l'explicitation et l'exagération (<i>acquiring pour avoir</i>), ce qui est plus drôle.
	24. Annette vomit violemment : une gerbe brutale et catastrophique [...] Les livres d'art sur la table basse sont également éclaboussés. [didascalie]	Annette vomits violently. A brutal and catastrophic spray [...] The arts books on the coffee table are likewise deluged.	<i>Eclaboussé</i> est généralement traduit par <i>splashed over, splattered</i> : <i>deluged</i> suggère une abondance de liquide qui compense peut-être la légère perte du mot 'gerbe' rendu par 'spray'
	25. Michel : On essaie de donner une chance à la dent	Michael: They are trying to give the tooth a chance.	Même personnalisation de la dent, même effet légèrement comique
	26. Michel : Ce hamster fait un bruit épouvantable la nuit. Ce sont des êtres qui dorment le jour.	Michael: This hamster makes the most god-awful racket all night, then spends the whole day fast asleep.	La réplique de Michael traduit le sens de façon concise, explicite et familière.
	27. Alain: On ne va pas retirer le médicament parce qu'il y a trois types qui marchent de travers !	Alan: We're not going to take the medicine off the market just because 2 or 3 people are bumping into the furniture!	Substitution d'une locution familière, souvent attribuée à des gens ivres, par une image vivace plus adaptée aux aveugles (mais on dit aussi <i>blind drunk</i> en anglais)

	28. Véronique : Tu savais que Bruno avait une bande ? Michel : Non. Je suis fou de joie. Véronique : pourquoi tu es fou de joie ? [...] Ça consiste en quoi ? Michel : Tu as cinq, six gars qui t'aiment et qui sont prêts à se sacrifier pour toi. Comme dans <i>Ivanhoé</i> .	Veronica: Did you know Henry had a gang? Michael: No. It's terrific. Veronica: Why is it terrific? [...] And what does that entail? Michael: There are five or six kids that follow you and are ready to sacrifice themselves, like in <i>Spartacus</i> .	La réaction de Michael est atténuée. <i>Fou de joie</i> dénote une réaction excessive, incongrue et fortement personnalisée alors que la formulation en anglais est impersonnelle et banale. <i>Overjoyed, deliriously happy</i> auraient mieux rendu l'absurde.
	29. Alain : Vous l'avez amoché [<i>le chef de l'autre bande</i>]?	Alan: Did you beat the shit out of him?	Sur le plan lexical, Alan est plus grossier, mais aussi plus drôle.
	30. Michel : Ils [<i>les laboratoires pharmaceutiques</i>] te fourguent leur camelote sans aucun état d'âme. Alain : Dans le domaine thérapeutique, toute avancée est associée à un bénéfice et à un risque.	Michael: They dump any old crap on you without giving it a second thought. Alan: In the therapeutic field, every advance brings with it risk as well as benefit.	Le traducteur a bien conservé le comique de contraste entre langage grossier et langage technique.
	31. Annette : L'insulte aussi est une agression. Michel Bien sûr Véronique : Ça dépend Michel. Miche : Oui ça dépend.	Annette: An insult is also a kind of assault. Michael: Of course it is. Veronica: Well, that depends, Michael. Michael: Yes, it depends.	Les efforts de Michel pour temporiser se retournent contre lui ; un revirement sur quelques secondes est comique et bien rendu en anglais.
	32. Michel : qu'est-ce qui est ridicule ? Tu deviens folle toi aussi. Leur fils tabasse Bruno et on me fait chier pour un hamster. [...] Je me fous de ce hamster ! [...] Je ne vais pas me faire dicter ma conduite par une morveuse de 9 ans (<i>sa fille</i>).	Michael: What's ridiculous? Have you gone crazy as well? Their son beats up Henry and I get shit on because of a hamster? [...] Fuck the hamster. [...] I am not going to let myself be told how to behave by some nine-year-old snot-nose.	Même registre, avec le choix de <i>snot-nose</i> , plus rare et donc plus comique, que <i>Brat/snotty-nose</i>
	33. Michel : C'est disproportionné. Véronique : Je m'en fiche.	Michael: You're blowing things out of proportion. Veronica: I don't give a shit.	Pour mieux montrer qu'effectivement Véronique exagère, Veronica est plus grossière dans sa réponse.

	34. Alain [à Véronique] : Vous écrivez un livre sur le Darfour, bon, je comprends qu'on puisse se dire, je vais prendre un massacre, il n'y a que ça dans l'histoire, et je vais écrire dessus. On se sauve comme on peut.	Alan: You're writing a book about Darfur. Fine, I can understand you saying to yourself, OK, I am going to choose a massacre, what else does history consist of, and I am going to write about it. You do what you can to save yourself.	La méchanceté est éventuellement plus forte en raison du potentiel qu'a <i>you</i> de personnaliser la pique, davantage que le <i>on</i> français.
	35. Alain : Leur couple est déliquescant, on n'est pas obligé de leur faire concurrence.	Alain: Just because their marriage is fucked doesn't mean we have to compete.	Descente de registre de langue du niveau soutenu voire précieux en niveau vulgaire, moins sarcastique.

Tableau 2 – L'humour verbal de *Le Dieu du carnage* et *God of Carnage*.

Références

- ATTARDO, Salvatore. (2002) « Translation and Humour. » *The Translator* 8:2, pp. 173-194.
- BASSNETT, Susan & André Lefevere. (1978) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. London: Multilingual Matters.
- BHAMBRY, Tul'si. (2011) « Aisance et précision : trois traductions de *Ferdýdurke* (*Gombrowicz*). » *Humoresques* 34, pp. 51-62.
- BILLIG, Michael. (2005) *Laughter and Ridicule: A Social Critique of Humour*. London: SAGE.
- BRANTLEY, Ben. (2010) « Revisiting *Carnage* and *39 Steps* in new incarnations. » *New York Times*, 17 avril.
- CHIARO, Delia. (2010) « Translation and Humour, Humour and Translation. » In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and Literature*. London & New York: Continuum, pp. 1-29.
- DECLERCQ, Gilles. (2008) « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions. » In: Rinn, Michael (ed.) 2008. *L'Usage des passions dans la langue*. Rennes: Presses de l'université de Rennes, pp. 219-245.
- DELABASTITA, Dirk. (2002) « A Great Feast of Languages Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator. » *The Translator* 8:2, pp. 303-340.
- DU, Xiaoyan. (2012) « A Brief Introduction of Skopos Theory. » *Theory and Practice in Language Studies* 2:10, pp. 2189-2193.
- ECO, Umberto. (2002) « On Translating Queneau's *Exercices de style* into Italian. » *The Translator* 8:2, pp. 221-240.
- FARRELL, Joseph. (1996) « Servant of many masters. » In: Johnston, David (ed.) 1996. *Stages of Translation*. Bath: Absolute Classics, pp. 45-55.

- FUENTES, Pierre. (2013) « Les clichés en traduction : les jurons irlandais. » *Traduire* 229, pp. 67-80.
- GERVAT, Yen-Mai Tran. (2011) « Traduire l'humour. » *Humoresques* 34, pp. 5-7.
- GOUADEC, Daniel. (2007) *Translation as a Profession*. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.
- ISER, Wolfgang. (1978) *Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JACCOMARD, Hélène. (2015) « L'humour comme arme : le cas du Dieu du carnage de Yasmina Reza. » *French Cultural Studies* 27:2, pp. 190-198.
- JACCOMARD, Hélène. (2012) « 'Serge, un peu d'humour !' *Homo ridens* et « Art » de Yasmina Reza. » *Australian Journal of French Studies* 49:1, pp. 190-198.
- JACCOMARD, Hélène. (2010) « Du blanc, rien que du blanc: la traduction anglo-américaine d'« Art » de Yasmina Reza. » *Traduire* 222, pp. 42-56.
- JAUSS, Hans Robert. (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- JAWORSKI, Philippe. (2015) « Un livre en langue américaine. » *L'actualité de La Pléiade*, 25 mars. Disponible en ligne : <<http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/L-actualite-de-la-Pleiade/Un-livre-ecrit-en-langue-americaine>>.
- KUIPERS, Giseline. (2008) « The sociology of humor. » In Raskin, Victor (ed.) 2008. *The Primer of Humor Research*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 361-98.
- LARYEA, Fredline. (2011) *La traduction de l'humour et de l'esprit anglais dans le roman et le théâtre depuis le XVIIIe siècle à aujourd'hui : observations, méthodologies et enjeux culturels*. Paris: École doctorale Études anglophones, germanophones, et européennes. Thèse de doctorat non publié.
- LAURIAN, Anne-Marie. (1989) « Humour et traduction au contact des cultures. » *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 34:1, pp. 5-14.
- LÉCHAUGUETTE, Sophie. (2011) « Humour : ne pas traduire ! » *Humoresques* 34, pp. 147-161.
- MANGANO, Daniel. (2011) « Réinventer Queneau. » *Humoresques* 34, pp. 37-47.
- MOUNIN, Georges. (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MUHAWI, Ibrahim. (2002) « Performance and Translation in the Arabic Metalinguistic Joke. » *The Translator* 8:2, pp. 341-366.
- NEWMARK, Peter. (1982) *Approaches to Translation*. New York: Pergamon.
- PARKS, Tim. (2016) « Raw and Cooked. » *New York Review of Books*, 20 juin.
- PAVLICEK, Maria & Franz Pöchhacker. (2002) « Humour in Simultaneous Conference Interpreting. » *The Translator* 8:2, pp. 385-400.
- POIRIER, Agnès. (2008) « Yasmina Reza: 'Please stop laughing at me'. » *The Independent*, March 3. Disponible en ligne <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/yasmina-reza-please-stop-laughing-at-me-795570.html>>.

- PROGUIDIS, Lakis. (2001) « Entretien avec Yasmina Reza. » *L'Atelier du Roman* 31, pp. 139-156.
- PYM, Anthony. (2001) « Introduction. » *The Translator* 7:2, pp. 129-138.
- REZA, Yasmina. (2007) *Le Dieu du carnage*. Paris: Albin Michel
- REZA, Yasmina. (2009) *God of Carnage*. Traduit par Christopher Hampton. New York: Dramatists Play Services Inc.
- ROLLAND-NANOFF, Dominique. (2000) *Zazie dans le métro et la traduction de l'humour en littérature. Une analyse comparée de deux traductions en langue anglaise*. York (Canada): Université de York. Thèse de doctorat non publié.
- RUCH, Willibald. (1998) « Foreword and overview. Sense of Humor: A New Look at an Old Concept. » In: Ruch, Willibald (ed.) 1998. *The Sense of Humor. Explorations of a Personality Characteristic*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-14.
- SALINO, Brigitte. (2008) « Yasmina Reza L'artifice sans le feu. » *Le Monde*, 5 février.
- SÉGOL, Marianne & Karin Serres. (2010) « Écrire et traduire pour la scène : un même territoire du sensible. », *Traduire* 223, n.p.
- THURMANN, Judith. (2009) « Nowhere Women. » *New Yorker* 85:5, pp. 58-63.
- TOURY, G. (1995) « The Nature of Role and Norms in Translation. » In: Toury, Gideon (ed.) 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 53-69.
- UBERSFELD, Anne. (1996) *Lire le théâtre, t. 1-3*. Paris: Belin.
- VANDAELE, Jeroen. (2010) « Humor in Translation. » In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2010. *Handbook of Translation Studies 1*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 147-52.
- VANDAELE, Jeroen. (2002a) « Introduction. (Re-)Constructing Humour: Meanings and Means. » *The Translator* 8:2, pp. 149-172.
- VANDAELE, Jeroen. (2002b) « 'Funny Fictions': Francoist Translation Censorship of Two Billy Wilder Films. » *The Translator* 8:2, pp. 267-302.
- VENUTI, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.
- VERMEER, Hans. (2000) « Skopos and commission in translational action. » In: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. Translated by Andrew Chesterman, London & New York, Routledge, pp. 221-232.
- VILLIEN, Bruno. (2000) « L'œil de Yasmina Reza : l'art au-delà des mots et du spectacle. » *L'œil*, février, pp. 6-7.
- VITEZ, Antoine. (1982) « Le devoir de traduire. » *Théâtre public, traduire* 44, pp. 6-9.
- WINDLE, Kevin. (2011) « The translation of Drama. » In: Windle, Kevin & Kirsten Malmkjaer (eds.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 153-168.

- ZUCCHIATTI, Marie-Line. (2011) « Traduire Jean-Michel Ribes pour la scène italienne. » *Humoresque* 34, pp. 65-77.
- ZUCCHIATTI, Marie-Line. (2010) « Auteurs dramatiques italiens traducteurs pour la scène contemporaine : stratégies traductives et instances re-créatives. » *Traduire* 222, pp. 57-72.

NOTICE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

HÉLÈNE JACCOMARD est Professeur d'études françaises, coordinatrice du Master of Translation Studies à l'Université d'Australie Occidentale et traductrice littéraire. Hélène Jaccomard axe ses recherches depuis quelques années sur la théorie et la pratique du théâtre. Sa monographie (*Les fruits de la passion*, Peter Lang, 2013) sur l'œuvre dramatique de Yasmina Reza, dramaturge connue dans le monde entier, examine la représentation des émotions dans les dix pièces de l'auteur. Hélène Jaccomard a aussi publié des articles sur l'humour dans le théâtre français contemporain, ainsi que sur la traduction en anglais de certaines pièces.

HÉLÈNE JACCOMARD is a Professor in French Studies, Coordinator of the Master of Translation Studies at the University of Western Australia and literary translator. Hélène Jaccomard has been researching the theory and practice of contemporary drama for a number of years. Her monograph on Yasmina Reza's dramatic works (*Les fruits de la passion*, Peter Lang, 2013) examines the representation of emotions in the ten plays by the world-acclaimed playwright. Hélène Jaccomard has also published articles on humour in French contemporary drama, as well as some case studies of translations into English of plays.